

Imaginäre Welten im Widerstreit

Krieg und Geschichte
in der deutschsprachigen Literatur seit 1900

Herausgegeben von
Lars Koch und Marianne Vogel

HT 3.687



A-7803565

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2007

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: Hummel / Lang, Würzburg

Bindung: Buchbinderei Diehl+Co. GmbH, Wiesbaden

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-3210-3

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

I. Zur Einführung

- Lars Koch
Krieg als Imaginationsraum 10

II. Krieg und Krise

- Thomas Speckmann
Der Erste Weltkrieg aus der Sicht des „kleinen Mannes“.
Autobiographische am Beispiel der Aufzeichnungen
von Hugo Dornhofer 16

- Nicola Gess
Kunst und Krieg. Die künstlerische Verarbeitung des Ersten
Weltkriegs bei Thomas Mann, Hermann Hesse und Ernst Bloch 30

- Hans-Harald Müller
Krieg im Frieden – Zur metafictionalen Genremischung
in Leo Perutz' Roman *Wohin rollst Du, Äpfelchen...* 46

- Gudrun Loster-Schneider
Von Weibern und Soldaten:
Textgenealogien von Bertolt Brechts früher Kriegslyrik 58

- Hans-Gerd Winter
„Helm ab, wir haben verloren.“ Darstellung und Reflexion
des Krieges in der Literatur der ‚Jungen Generation‘ unmittelbar
nach 1945 (W. Borchert, A. Andersch, E. Loest) 78

III. Krieg und Repräsentation

- Rainer Leschke
Kriegerische Opfer: Von den Verlusten der Kriegserzählung 98

- Jörg Theis
Der „Tanzplatz des Todes“. Geräusche des Krieges und
zerstörte Körper in Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* 119

Arne Klawitter
Dunkelheit mit Stimmen: Die Hamburger
Bombennächte in den Romanen Hubert Fichtes 133

Heide Volkening
Erschütterung der Erfahrung: Zum Stellenwert
des Authentischen bei W.G. Sebald und Alexander Kluge 150

Waltraud >Wara< Wende
Zuerst stirbt immer die Wahrheit:
Fakten und Fiktionen im intermedialen Diskurs –
Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* 169

IV. Krieg und Geschichtsdeutung

Lars Koch
Die Kriegsschuldfrage als existentielle Erinnerungsarbeit –
Alfred Döblins Roman *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* 186

Elisabeth Pauli
Paula Groggers Grimmingtor als ein Beispiel für die Darstellung
von Krieg aus der Perspektive einer Autorin der österreichischen
„Heimatkunstabewegung“ der 1920er und 1930er Jahre 205

Marianne Vogel
Krieg als Kulturkrise und utopischer Neubeginn.
Elisabeth Langgässer und das Deutschland nach 1945 222

Susanne Düwell
Peter Handkes Kriegs-Reise-Berichte aus Jugoslawien 235

V. Krieg und Erinnerung

Helmut Peitsch
„Was geschieht, wenn [...] neben den üblichen
Generals-Memoiren plötzlich das Buch eines Deserteurs erscheint?“
Alfred Andersch *Kirschen der Freiheit* im Kontext 250

Charlotte Schallié
Die erfundene Erinnerung: Hitler in der Schweiz 271

Birte Giesler
Krieg und Nationalsozialismus als Familientabu
in Tanja Dückers' Generationenroman *Himmelskörper* 286

Manuel Köppen
Die letzten Tage des Reiches: Von Theodor Plieviers Roman *Berlin*
zu Oliver Hirschbiegels Film *Der Untergang* 304

VI. Zu den Autoren 323

KUNST UND KRIEG. DIE KÜNSTLERISCHE VERARBEITUNG DES ERSTEN WELTKRIEGS BEI THOMAS MANN, HERMANN HESSE UND ERNST BLOCH

Nicola Gess (Berlin)

„Dieser Krieg führt für unsere Dichtung eine völlige Umwälzung herauf“, verkündete der Literaturkritiker Julius Hart im ersten Kriegsjahr enthusiastisch.¹ Seine Hoffnung erfüllte sich insofern, als zunächst nicht nur überraschend viele deutsche und österreichische Schriftsteller ihr Interesse an Politik zu entdecken schienen, sondern sogar in die von der Tagespresse geschürte Kriegsbegeisterung einstimmten und damit in vielen Fällen ihre Überzeugungen aus der Vorkriegszeit Lügen strafen. Doch lässt sich auch in Bezug auf die Kunstkonzeptionen und die Kunst dieser Zeit von einer Umwälzung sprechen? Wie wurde der Krieg künstlerisch verarbeitet, das heißt: Welche argumentativen Zusammenhänge wurden zwischen Kunst und Krieg hergestellt und inwiefern beeinflusste der Krieg die künstlerischen Werke? Diesen Fragen soll im Folgenden anhand einer exemplarischen Analyse von Texten Thomas Manns, Hermann Hesses und Ernst Blochs aus der Kriegszeit nachgegangen werden.² Thomas Mann galt seit seinem Aufsatz *Gedanken im Kriege* aus dem Jahr 1914 als einer der prominentesten Kriegsbefürworter, Hermann Hesse hingegen bald als einer der prominentesten Kriegsgegner aus den Reihen der Schriftsteller – eine Einschätzung, die es zu hinterfragen gilt. Während Mann und Hesse derselben, zur Zeit des Ersten Weltkriegs bereits in die Jahre gekommenen Generation angehörten, ist mit Ernst Bloch eine jüngere Generation vertreten, mit deren neuartigen Ansichten sich Mann und Hesse konfrontiert sahen und denen sie sich in der Kriegszeit mehr oder weniger erfolgreich anzunähern suchten.³ Welche Berührungspunkte sich hier finden lassen, wird anhand der Kriegsschriften zu zeigen sein.

¹ Julius Hart: „Der Krieg als Umgestalter unserer Literatur“. In: *Das literarische Echo* 17, 1914/1915, S. 104.

² Vgl. zur aktuellen Auseinandersetzung mit der Reaktion deutscher Dichter und Denker auf den Krieg: Barbara Beßlich: *Wege in den „Kulturkrieg“*. Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914, Darmstadt 2000; Wolfgang Mommsen (Hg.): *Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, München 1996; Kurt Flasch: *Die geistige Mobilmachung: die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch*, Berlin 2000; Jay M. Winter: *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History*, Cambridge 1995.

³ So schreibt Mann in den Notizen zu *Geist und Kunst* im Jahr 1909 von einer „neuen Generation jenseits der Modernität“ und ihrer Faszination für ihn (zit. bei Beßlich: *Wege in den „Kul-*

In seinem Aufsatz *Gedanken im Kriege* stellt Thomas Mann die Kunst einer, wie er schreibt, „Elementar- und Grundmacht des Lebens an die Seite“: dem Krieg.⁴ Damit greift er eine These aus den Vorkriegsjahren, nämlich aus dem *Tod in Venedig* auf. Dort rechtfertigt Aschenbach sein Künstlerleben damit, dass auch er „Soldat und Kriegsmann“ gewesen sei, denn „die Kunst war ein Krieg“⁵. Auch in den späteren *Betrachtungen eines Unpolitischen*, die sich vom Begeisterungsturm der *Gedanken im Kriege* bereits wieder distanzieren, hält Mann an dieser „Verbindung“⁶ von Kunst und Krieg fest. Was hat es damit auf sich? Zum einen geht es sicherlich darum, das Daheimbleiben zu rechtfertigen. Indem er den Künstler zum wahren Soldaten erklärt, kann Mann emphatisch den Krieg bejahen und doch zu Hause bleiben. Aber es geht um mehr als das. Denn der Krieg kommt dem krisengeschüttelten Mann wie gerufen.⁷ Er braucht ihn im doppelten Sinne: als Anstoß zu einem neuen Lebensgefühl, aus dem eine neue Kunst erwachsen soll, und, in Übertragung dieser Funktion in den Roman, als inhaltliche Anregung für den Schluss des *Zauberbergs*:⁸ Der Krieg, so Mann, solle „in die Verkommenheit seines Zauberbergs als Lösung hereinbrechen“⁹. Doch um was für einen Krieg geht es dabei überhaupt?

In den *Gedanken im Kriege* erscheint der Krieg einerseits als Ordnungsmacht. Mann schreibt zum Beispiel über die Systematik, das Strategische und die Exaktheit der Kriegsführung, außerdem über die Selbstdisziplin, die der Krieg jedem Soldaten abverlange.¹⁰ Andererseits beschwört Mann den Krieg als dionysischen Taumel.¹¹ Als Ergebnis und Quelle von „Begeisterung“ fordere er eine bedingungslose „Hingebung bis aufs Äußerste“¹². Aschenbach bringt ihn deshalb

turkrieg“, S. 162). Und Hesse bekennt, dass er den *Demian* und die Zarathustra-Schrift u.a. deswegen unter Pseudonym veröffentlicht hätte, weil er vor allem die Jugend ansprechen wollte, die für ihn nichts mehr übrig habe. Hermann Hesse: „Zarathustras Wiederkehr“. In: Ders.: *Politik des Gewissens. Die politischen Schriften 1914-1932. Erster Band*, Frankfurt a.M. 1977, S. 279-303, hier S. 279.

⁴ Thomas Mann: „Gedanken im Kriege“. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Bd. 17: Von deutscher Republik*, Frankfurt a.M. 1984, S. 7-25, hier S. 9.

⁵ Thomas Mann: „Der Tod in Venedig“. In: Ders.: *Schwere Stunde und andere Erzählungen*. Frankfurt a.M. 1987, S. 211-302, hier S. 278.

⁶ Mann: „Gedanken im Kriege“, S. 9.

⁷ 1913 schreibt er: „Eine Nation, in der eine solche Novelle [*Der Tod in Venedig*] nicht nur geschrieben, sondern gewissermaßen akklamiert werden kann, hat vielleicht einen Krieg nötig.“ (zit. bei Beßlich: *Wege in den „Kulturkrieg*“, S. 176).

⁸ Vgl. zur Bedeutung des Ersten Weltkriegs für Mann: Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, München 1985, S. 27ff., 128-132, 137ff., 194ff., 209ff.; sowie Lothar Pikuik: „Die Politisierung des Ästhetischen im Ersten Weltkrieg“. In: Beatrix Blundau/ Eckard Heftrich/ Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München, Zürich, Lübeck*, Frankfurt a.M. 1977, S. 61-73, hier S. 65-68.

⁹ Brief vom 22.8.1914 an Fischer (zit. bei Kurzke: *Thomas Mann*, S. 28).

¹⁰ Mann: „Gedanken im Kriege“, S. 9.

¹¹ Vgl. Beßlich: *Wege in den „Kulturkrieg*“, S. 184.

¹² Mann: „Gedanken im Kriege“, S. 9.

in Verbindung mit dem Eros, wenn er bemerkt, dass es gerade für Kriegshelden angemessen sei, dessen „Joch“ zu tragen.¹³ Das dionysische Fest, von dem der verliebte Schriftsteller in seiner letzten Nacht träumt, ähnelt denn auch dem Frontszenario, in das es Castorp am Ende des *Zauberbergs* verschlägt. Vom Erzähler ebenfalls als „Traum“ bezeichnet, ist es dort dunkel, die Luft ist von Donner, schrillen Singen und Geheul erfüllt; aus der waldigen Dämmerung ergießen sich Menschenschwärme; sie stolpern vorwärts, werfen sich auf den zerwühlten Boden und atmen Schlamm, Blut und Kot.¹⁴ Während aus dieser Beschreibung schon Thomas Manns Distanzierung von der „Sympathie mit dem Tode“ herausklingt, als deren Ausdruck nun nicht länger nur Aschenbachs Erlebnisse in Venedig und die Atmosphäre auf dem Zauberberg, sondern auch der Krieg erscheinen, ist er 1914 noch von einer kathartischen Wirkung des Krieges überzeugt, die zu neuem und intensiveren Leben führen werde.¹⁵ Als „Elementar-macht des Lebens“ ergreife der Krieg die Menschen, so dass sie, um mit Manns Oppositionen zu sprechen, vom „Leben“ und nicht mehr vom „Geist“ beherrscht werden.¹⁶ Im Unterschied zum Eros aber, der Gleiches verspricht, fehlt dem Krieg nicht die Strenge der Form, der Zwang zur Ordnung. Er führt deshalb nicht in den „Abgrund“¹⁷, sondern er etabliert und ist selbst „Kultur“, womit bei Mann eine „Verklärung und stilistische Bändigung“ des „Dämonischen“, d. h. der „tieferen, dunkleren und heißeren Welt“ „der Triebe, der Leidenschaft-ten“ gemeint ist.¹⁸ Als solcher ermöglicht er seinen Teilnehmern die Stillung ihres Lebenshungers, ohne dass sie dadurch zugrunde gehen müssten, wie es Aschenbach geschieht.

Doch der Krieg, wie Thomas Mann ihn beschreibt, existiert so nur in seinen Schriften. Es handelt sich um eine künstlerische Fiktion, die gleichzeitig eine Fiktion von Kunst ist. Denn was Mann Krieg nennt, soll die Kunst sein: ein „Ineinanderwirken von Begeisterung und Ordnung“¹⁹, wobei die Begeisterung wiederum durch den Krieg hervorgerufen werden soll – durch einen Krieg wie gesagt, der so nur in den Texten existiert, der erst durch Kunst ins Leben gerufen wurde. In diesem Sinne ist Thomas Manns wenig später geäußelter Überzeugung zuzustimmen, dass die Kunst den Krieg erst „gezeitigt“ habe.²⁰ Indem sich die Kunst also von einem Krieg nährt, den sie selbst geschaffen hat, soll sie sich diesem Krieg anverwandeln. Letztlich geht es in Manns *Gedanken im Kriege* da-

mit um die Erfüllung einer Kunstkonzeption.²¹ Er schreibt über Krieg und meint die Kunst, die sich fortan diesen künstlerischen Krieg, diese krieglerische Kunst zum Vorbild nehmen soll. Die Frage stellt sich, ob die Kriegsschrift selbst diese Forderung erfüllt.

Was die inhaltliche Ebene angeht, ist das sicherlich der Fall. Mann schreibt von Begeisterung: von flammenden Herzen, ungeheuren Hoffnungen, Freuden-tränen und Glücksgefühlen, die den Dichter nachts nicht schlafen lassen.²² Und er schreibt, wie bereits erwähnt, von Ordnung – allerdings mit weitaus weniger Enthusiasmus. Diesen inhaltlichen Beobachtungen entsprechen die stilistischen.²³ Er schreibt auf eine begeisterte Art und Weise. So ist sein Aufsatz gespickt mit Ausrufen, häufig in Form von rhetorischen Fragen oder Ellipsen bis hin zu Ein-Wort-Sätzen, z. B. „Krieg!“ oder „Unbesorgt!“ oder trotzigen Einwürfen wie „warum nicht gar!“ oder „sei es drum!“²⁴ Hinzu kommen klimaktische Reihungen, z. B. wird der Begriff „Kultur“ durch eine Aneinanderreihung von 12 Substantiven näher bestimmt, die sich von „Orakel“ und „Magie“ bis zum „Giftmord“ und zum „Greuel“ steigern.²⁵ Ein apodiktisches Urteil jagt das nächste – übertrieben positiv über Deutschland, übertrieben negativ über die Gegner, wobei sich Mann mit einem imaginären „wir“ identifiziert und sich drohend an das „ihr“ der Gegner wendet.²⁶ Der aggressive Enthusiasmus von Manns Rede macht jedoch vor einem Zerfall der grammatikalischen Ordnung halt. So sind elliptische Sätze umgeben von vollständigen Sätzen und lange Wort- oder Satzreihungen von kurzen, einprägsamen „Parolen“²⁷, wie zum Beispiel „Deutschland ist heute Friedrich der Große“ oder „Das war das Mindeste“²⁸.

Die *Gedanken im Kriege* leisten also, was Thomas Mann sich vom Krieg und das heißt von der Kunst erhofft: Begeisterung und Ordnung zugleich zu sein. Doch entspricht dieser Text in anderer, späterer Hinsicht gerade nicht den Kriterien, die Kunst für Mann erfüllen soll. Denn die *Gedanken im Kriege* ergreifen Partei und tun damit genau das, was Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* der Literatur des „Zivilisationsliteraten“ vorwirft. Dort beurteilt er die *Gedanken im Kriege* denn auch als ein Werk des „europäischen Literaten“ in ihm, und spricht ihnen obendrein jede literarische Qualität ab.²⁹ Ein Künstler, ein Dichter hingegen, so die Position der *Betrachtungen*, hätte weder für noch

¹³ Mann: „Tod in Venedig“, S. 279.

¹⁴ Thomas Mann: *Der Zauberberg*, Frankfurt a.M. 1999, S. 980-983.

¹⁵ Vgl. Kurzke: *Thomas Mann*, S. 194-197, sowie Hendrik Balonier: *Schriftsteller in konservativer Tradition. Thomas Mann 1914-1924*, Frankfurt a.M. 1983, S. 58.

¹⁶ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt a.M. 1983, S. 91.

¹⁷ Mann: „Tod in Venedig“, S. 299.

¹⁸ Mann: „Gedanken im Kriege“, S. 7f.

¹⁹ Ebenda, S. 9.

²⁰ Etwa in Thomas Mann: „Gute Feldpost“. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Bd. 17: Von deutscher Republik*, Frankfurt a.M. 1984, S. 26-29.

²¹ Vgl. Kurzke: *Thomas Mann*, S. 137-140.

²² Mann: „Gedanken im Kriege“, S. 10, 12.

²³ Vgl. Beßlich, *Wege in den „Kulturkrieg“*, S. 178-181, 184-187, sowie Pikulik: „Die Politisierung des Ästheteten im Ersten Weltkrieg“, S. 64.

²⁴ Mann: „Gedanken im Kriege“, S. 12f., 17, 19.

²⁵ Ebenda, S. 8. Vgl. Beßlich, *Wege in den „Kulturkrieg“*, S. 180.

²⁶ Mann schreibt: „Ihr wolltet uns einzingeln [...], aber Deutschland, ihr seht es schon, wird sein [...] Ich wie ein Löwe verteidigen“ („Gedanken im Kriege“, S. 25).

²⁷ Ebenda, S. 15. Es handelt sich um einen von Mann gegen die Rhetorik der Gegner gebrauchten Begriff.

²⁸ Ebenda, S. 13, 12.

²⁹ Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 161.

gegen den Krieg votiert. Vielmehr hätte er ihn nur betrachtet, sich dem Geschehen fatalistisch unterworfen.³⁰ Thomas Mann nennt diese Haltung eine ironische, weil sie eine Selbstverneinung des Geistes impliziere, die sich bis zur erotischen Verfallenheit an das Nicht-Geistige steigern könne.³¹ Nur in *dieser* Form hat die Begeisterung hier noch ihren Platz: als Begeisterung des Geistes für das Leben, das sämtliche Gegensätze in sich vereint, so dass der Krieg als eine von dessen Grundmächten erscheinen kann.³² Mit dieser Argumentation rechtfertigt Mann zum einen seine Kriegsbejahung.³³ Zum anderen bestimmt er das Verhältnis von Krieg und Kunst neu. Im Vordergrund steht nun die Behauptung, dass Kunst in Zeiten des Friedens ein Reservat des Krieges sei, indem sie von dieser und anderen Lebensmächten erzähle oder sie sogar wecke.³⁴ Was Mann sich also in den *Gedanken im Kriege* noch vom Krieg für die Kunst erhofft hatte, ist nun schon gewonnen. Die Kunst bedarf des Krieges nicht mehr, vielmehr ist er zu ihrer Konsequenz geworden – ob als bloße Elementargewalt wie in den *Betrachtungen* oder als Ineins von Ordnung und Begeisterung wie in den *Gedanken im Kriege*. In Zeiten des Krieges kann Kunst dann eigentlich gar nicht mehr anders, als sich sympathetisch oder mindestens neutral, immer aber ironisch zu dieser Ausgeburt ihrer selbst zu verhalten.³⁵ Das versuchen die *Betrachtungen*, und wenn Mann sie eine „Dichtung“³⁶ nennt, hält er sein Projekt zumindest streckenweise für gelungen.

Im Unterschied zu Thomas Mann gilt Hermann Hesse gemeinhin als Gegner des Ersten Weltkriegs.³⁷ In der Tat fordert er schon 1914 alle „Forscher, Lehrer, Künstler [und] Literaten“ dazu auf, in ihrer Lehre und in ihren Schriften nicht für einen der Kriegsgegner Partei zu ergreifen, sondern strikte Neutralität

zu wahren, bestünde ihre Aufgabe doch vor allem jetzt in der „[Arbeit] am Werk des Friedens und der Menschheit“³⁸. In den letzten Kriegsjahren sprach sich Hesse dann auch wiederholt für ein Ende des Krieges aus.³⁹ Trotzdem erscheint Hesses Kriegsgegnerschaft problematisch im Hinblick auf eine andere Facette seiner Schriften aus der Kriegszeit.⁴⁰ Parallel zu den erwähnten Anstrengungen war er nämlich seit 1914 bemüht, für das Kriegsgeschehen einen höheren Sinn zu stiften, um seine „Harmonie“ mit der „Weltordnung“ nicht zu gefährden.⁴¹ So wurde der Krieg für ihn zur Bestätigung und zum Ausgangspunkt einer Lebensphilosophie, welche er in Reaktion auf eine psychische Krise entwickelte, in die er nicht zufällig in den ersten Kriegsjahren stürzte. Diese Lebensphilosophie kreist um den Gedanken, dass jeder Mensch seiner inneren Stimme, der Stimme seines „Schicksals“ folgen müsse, die aus der „Seele“ oder dem „Unbewussten“, auf keinen Fall aber aus dem Verstand töne. So schreibt Hesse: „Wenige erkennen ihr Schicksal. Wenige leben ihr Leben. Lernet euer Leben zu leben! Lernet euer Schicksal erkennen!“⁴² „Frage deine Seele! Frage sie, die Zukunft bedeutet [...]! Frage nicht deinen Verstand [...]!“⁴³ „Wir mögen den Abgrund Seele nennen oder das Unbewusste oder wie immer, aus ihm kommt jede Regung unsres Lebens.“⁴⁴

In letzter Konsequenz bedeutet das – ein Aspekt, der Hesse besonders zu faszinieren scheint, kommt er doch immer wieder auf ihn zurück –, dass der Mensch auch Verbrechen begehen müsse, wenn seine innere Stimme danach verlange. Mit solchen Verbrechen sei sogar zu rechnen, weil das Schicksal aufgrund seiner bisherigen Unterdrückung aggressiv geworden sei und es gelte, die alte Welt der Repressionen zu zerstören:

O ihr scheuen Seelen! Werdet ihr einmal hervorbrechen? [...] vielleicht jäh und verzweifelt in einer hastigen Tat des vergewaltigten [...] Herzenswillens, in [...] einem Verbre-

³⁰ Ebenda, S. 22-26; 11; 223f.; 229f.

³¹ Vgl. Kurzke: *Thomas Mann*, S. 157f., 160f., 167-169; Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 25, 569f..

³² Ebenda, S. 172-175, 398.

³³ Vgl. ebenda, S. 148, 202.

³⁴ Ebenda, S. 398.

³⁵ Zu dieser Ironie trägt in den *Betrachtungen* auch der Mangel an „Begeisterung“ und „Ordnung“ bei, die die „Gedanken im Kriege“ auszeichnen und die in den *Betrachtungen* der Musik zugeschrieben werden als einer Kunst, die den „Trieb des Krieges“ (S. 396) zu wecken vermöge. Den *Betrachtungen* selbst hingegen fehlt es an Begeisterung – zu reflektiert, zu theoretisch, zu langatmig ist dieser Text – und an Ordnung: Es ist kein „Grundgedanke“ zu erkennen (S. 10), der den Text einen würde, keine Struktur, die dem Leser Halt gäbe (S. 9f.). Mann weigert sich denn auch, die *Betrachtungen* „ein Buch oder Werk zu nennen“ (S. 9). Es handele sich um nicht mehr als ein „Bleibsel“ der Kriegsjahre, über das der Autor offenbar so gut wie keine Kontrolle ausüben konnte. Somit sind die *Betrachtungen*, eine Dichtung aus Kriegszeiten, gerade keine Dichtung, die den Krieg zu wecken vermöchte.

³⁶ Ebenda, S. 40.

³⁷ So nennt ihn etwa Hermann Kurzke einen „führenden internationalen Pazifisten“ (Kurzke: *Thomas Mann*, S. 130) und Eckhart Koester widmet ihm in seinem Buch *Literatur und Weltkriegsideologie* (Kronberg 1977) ein ganzes Kapitel zum Thema „Pazifismus und humanitärer Protest“.

³⁸ Hermann Hesse: „O Freunde, nicht diese Töne“. In: Ders.: *Politik des Gewissens*, S. 38.

³⁹ Z.B. in seinen Aufsätzen „An einen Staatsminister“ und „Soll Friede werden?“, die 1917 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienen (abgedruckt in Hesse: *Politik des Gewissens*).

⁴⁰ Darauf haben in den letzten 30 Jahren auch schon hingewiesen: Fritz Böttger: *Hermann Hesse. Leben, Werk, Zeit*, Berlin 1990 (zuerst 1974), S. 196-215, 224-237, 244-248, 259-271; Robert C. Conrad: „Socio-Political Aspects of Hesse's *Demian*“. In: Sigrid Bauschinger/ Albert Reh (Hg.): *Hermann Hesse. Politische und wirkungsgeschichtliche Aspekte*, Bern 1986, S. 155-167. Siehe zu Hesses zwiespältigem Verhalten zum Krieg außerdem Robert P. Newton: „Zum Begriff des ‚Schicksals‘“. In: Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses *Demian*. Zweiter Band*. Frankfurt a.M. 1997, S. 277-288; sowie Klaus von Seckendorf: *Hermann Hesses propagandistische Prosa*, Bonn 1982, S. 160-167; Heiko Gröger: *Hermann Hesses Kunstauffassung auf der Grundlage seiner Rezeptionshaltung*, Frankfurt a.M. 2003, S. 94-161.

⁴¹ Hermann Hesse, Brief vom 10.11.1914, in: Ders.: *Politik des Gewissens*, S. 47.

⁴² Hesse: „Zarathustras Wiederkehr“, S. 284.

⁴³ Hermann Hesse: „Von der Seele“. In: Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses *Demian*. Erster Band*, Frankfurt a.M. 1993, 256-264, hier 262.

⁴⁴ Hermann Hesse: „Sprache“. In: Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses *Demian**, S. 264-268, hier 268.

chen, einer Schreckenstat?⁴⁵ „Die Seele ist nicht [...] eine Art von moralischer Verfeinerung des Verstandes. Sie ist ganz das Gegenteil. Sie kann Gott und Teufel, Engel und Molocho sein, sie kann beten und morden. Welche Sprünge sie bei ihren Versuchen der Befreiung aus jahrhundertlangem Kerker nehmen wird, das steht in keinem Buch.“⁴⁶

Dabei versteht Hesse das Verbrechen allerdings nicht als Resultat der Repression, nicht als Folge eines gesellschaftlich produzierten und somit änderbaren Zustands, sondern als Trieb, der ausgelebt werden müsse wie jeder andere Trieb auch und der als solcher jenseits jeder Moral stehe: „Sehen Sie, ein ‚Verbrecher‘, das sagt man so, und man meint damit, dass einer etwas tut, was andre ihm verboten haben. Er selber aber, der Verbrecher, tut ja nur, was in ihm ist.“⁴⁷

Diesen Lösungsansatz für seine persönliche Krise weitet Hesse nun nicht nur zu einer Lebensphilosophie mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit aus, sondern er setzt ihn auch zur Rechtfertigung des Ersten Weltkriegs ein: Wie er selbst, war auch Europa erkrankt; wie er selbst, muss auch Europa leidvoll untergehen, um neu geboren werden zu können.⁴⁸ Vor diesem Hintergrund erscheint der Krieg als Lebensnotwendigkeit und Schicksal: „Bald war Krieg [...] Und alle Menschen waren wie verbrüdet. [...] [E]s war das Schicksal, dem sie alle einen

⁴⁵ Hesse: „Von der Seele“, S. 262.

⁴⁶ Hermann Hesse: „Von kommenden Dingen“. In: Ders.: *Politik des Gewissens*, S. 210.

⁴⁷ Hermann Hesse: *Klein und Wagner*, Frankfurt a.M. 1973, S. 51. Vgl. auch: „Der Mensch ist voll von Tier, [...] voll von riesigen, kaum bezähmbaren Trieben [...]. Und jeder dieser Triebe ist an sich ja gut [...]. Wenn nun diese Triebe wieder wach werden [...], dann entstehen die Karamasovs. [...] Sie sind hysterisch und gefährlich, sie werden ebenso leicht Verbrecher wie Asketen“ (Hermann Hesse: „Die Brüder Karamasov oder Der Untergang Europas“. In: Michels (Hg.): *Materialien*, S. 291-305, hier S. 298f.) „Man darf nichts fürchten und nichts für verboten halten, was die Seele in uns wünscht.“ Erschreckt wandte ich ein: „[...] Man darf doch auch nicht einen Menschen umbringen, weil er einem zuwider ist.“ Er rückte näher zu mir: „Unter Umständen darf man auch das“ (Hesse: *Demian*, S. 116).

⁴⁸ Anhand von Dostojewski beschreibt Hesse dieses Verfahren: „[D]er ‚Kranke‘ [deutet] die Bewegungen seiner eigenen Seele [um] ins Allgemeine und Menschheitliche. [...] Der Seher und Prophet [...] deutet seine Geschichte nicht persönlich, der Alb, der ihn drückt, mahnt ihn [...] an den des Ganzen, als dessen Organ [...] er lebt.“ (Hesse: „Brüder Karamasov“, S. 304) Entsprechend lässt Hesse seine manisch-depressive Künstlerfigur Klingsor verkünden: „Ich glaube nur an eines: an den Untergang. [...] Wir stehen im Untergang, [...] wir müssen sterben, wir müssen wieder geboren werden [...]. Es ist überall das gleiche: der große Krieg, die große Wandlung in der Kunst, der große Zusammenbruch der Staates des Westens.“ (Hermann Hesse: *Klingsors letzter Sommer*, Frankfurt a.M. 1985, S. 70) Dass auch Hesse diesen Glauben teilt, sich nicht nur in diesem Sinne in Klingsor wieder findet, bekennt er in seinem Essay über die Brüder Karamasov: „[I]ch, der ich an den ‚Untergang Europas‘ glaube [finde] [i]n den Werken Dostojewskis [...] das, was ich für mich den ‚Untergang Europas‘ nenne, mit ungeheurer Deutlichkeit ausgedrückt und vorausverkündigt. [...] Dieser Untergang wird [...] zu einer neuen Geburt führen“ (Hesse: „Brüder Karamasov“, S. 292).

Augenblick in das unverhüllte Gesicht schauen.“⁴⁹ Je grausamer es dabei zugeht, desto näher „schimmert durch die Körper dieser rohen Erscheinungen, Menschen und Taten das neue Ideal, desto vergeistigter, desto heiliger werden sie inwendig“ – so Hesse am Beispiel der Brüder Karamasov.⁵⁰ Bei diesem Ideal handelt es sich um die „Abkehr von jeder festgelegten Ethik und Moral zugunsten eines Allesverstehens, Allesgeltenlassens, einer neuen, gefährlichen, grausigen Heiligkeit“⁵¹ – ein Ideal, das auch durch Demian vertreten wird. Mit Äußerungen wie diesen affirmiert Hesse nicht bloß den Krieg, sondern gerade seine, wie er anhand der Karamasovs ausführt, „bösesten“ und „häßlichsten“ Aspekte, denen dem neuen Ideal gemäß „[besondere] Hochachtung und Gottesdienst“ zukommen sollen.⁵² Diese Faszination Hesses ist zum einen auf die hier besonders deutliche Abkehr von Moral zurückzuführen, durch die das Ausleben aller Triebe, die Zerstörung und der Neuanfang möglich werden sollen, zum anderen aber auch darauf, dass Hesse gerade in den Gräueln des Krieges dem „Strom des Lebens“ nahe zu kommen glaubt: „Wirklichkeit: [...] wie rotes Blut“ spränge ihm daraus entgegen, schreibt er, ganz im Gegensatz zu den bloßen Worten der Pazifisten, die er als lebensfern kritisiert.⁵³

So nähert sich Hesse Manns Ansichten vom Krieg an. Sie teilen die lebensphilosophisch geprägte Überzeugung vom Krieg als einer Urgewalt, deren Ausbruch letztlich dem Erhalt des Lebens diene⁵⁴; bei beiden finden sich Visionen einer dionysischen Katharsis, die ein neues Lebensgefühl und schöpferische Kräfte freisetze; sie setzen sich beide für einen antimoralischen Standpunkt ein, der bei Hesse jedem Menschen, bei Mann dem Künstler zukommt: Wer sein Wesen auslebt, steht grundsätzlich jenseits von Kategorien der Schuld und Un-

⁴⁹ Hesse: *Demian*, S. 165. Vgl. auch: „[D]er ‚russische Mensch‘ (den wir längst auch schon in Deutschland haben) ist [...] Mörder und Richter zugleich [...], er regiert im halben Europa, und ein Teil der gefürchteten Explosion ist ja in diesen letzten Jahren hörbar genug vor sich gegangen. Es zeigt sich, dass Europa müde ist, [...] dass es heimkehren, [...] umgeboren werden will.“ (Hesse: „Brüder Karamasov“, S. 294f.). „Leben wir nicht in einer Zeit, da [...] in ungeheurem Umfang Gewalt geschieht [...]? Und ist nicht Seele auch hinter diesen Vorgängen?“ (Hesse: „Von der Seele“, S. 262).

⁵⁰ Hesse: „Brüder Karamasov“, S. 293. Ähnlich schreibt er auch im *Demian*: „Haß und Wut, Totschlagen und Vernichten [waren] nicht an die Objekte geknüpft. [...] Die Urgefühle, auch die wildesten, galten nicht dem Feind, ihr blutiges Werk war nur Ausstrahlung des Innern, der [...] Seele, welche rasen und töten, vernichten und sterben wollte, um neu geboren werden zu können.“ (Hesse: *Demian*, S. 166).

⁵¹ Hesse: „Brüder Karamasov“, S. 292.

⁵² Ebenda, S. 293.

⁵³ Hermann Hesse: „Den Pazifisten“. In: Ders.: *Politik des Gewissens*, S. 140.

⁵⁴ Zur Bedeutung der Lebensphilosophie für die Kriegsbegeisterung der Intellektuellen vgl. Thomas Anz: „Vitalismus und Kriegsdichtung“. In: Mommsen (Hg.): *Kultur und Krieg*, S. 235-247; Kurt Sontheimer: *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, München 1962, S. 65-71, 115-121; Hermann Kurzke: *Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus*, Würzburg 1972, S. 28-78, 227-233.

schuld.⁵⁵ Daher kann sich schließlich auch Hesse trotz seiner humanitären Ideale bei der Überzeugung beruhigen, dass der Krieg den Menschen Europas letztlich zu einem besseren Leben verhelfen werde. Zwar schreckt ihn nach wie vor das unermessliche Leid, das der Krieg verursacht, doch ist dieses Leid jetzt zu einem Schicksal geworden, dem es zu folgen gilt, und dadurch gerechtfertigt. In diesem Sinne handelt es sich bei Hesses Umgang mit dem Krieg zwar nicht um eine aktive, aber gewissermaßen um eine passive Kriegsbejahung. Dabei geht sie über die fatalistisch-resignative Zeugenschaft des Thomas Manns der letzten Kriegsjahre noch hinaus, weil sie von der Sehnsucht getragen wird, sich „mit der Weltordnung einig [zu] fühlen“ – eine Einigkeit, die Hesse offenbar zum Schutz der Stabilität seines Ichs benötigte.⁵⁶ Der Krieg wird daher nicht einfach hingenommen, sondern ihm wird ebenso wie dem eigenen Leiden ein höherer Sinn verliehen.

Außerdem dient der Krieg Thomas Mann wie Hermann Hesse als Spiegelfläche: im einen Fall für die Kunst, im anderen Fall für die Psyche. Hesse projiziert sich und seine Lebenskrise auf den Ersten Weltkrieg. Er macht ihn zu seinem Spiegelbild. Umgekehrt fordert er die Kriegsteilnehmer auf, sich zum Spiegelbild des Krieges zu machen, den Krieg als ihr Schicksal zu erkennen.⁵⁷ Das wirft Zweifel daran auf, ob es sich bei dem persönlichen Schicksal, das der Einzelne laut Hesse suchen und ausleben soll, wirklich um ein selbst gewähltes Schicksal handelt. Vielmehr scheint es darum zu gehen, das Geschehen zu akzeptieren, es als eigenes Schicksal anzunehmen und sogar lieben zu lernen:

Hättet ihr es [das Schicksal] nicht ändern wollen, hättet ihr es zu eurem Kind und Herzen, hättet ihr es ganz und gar zu euch selbst gemacht – wie süß würde es alsbald schmecken! [...] Unsere Sache ist, unser Schicksal zu erkennen, unser Leid uns zu eigen zu machen, seine Bitterkeit in Süße zu verwandeln, an unsrem Leid reif zu werden. [...] Seid ihr im Krieg und im Leiden nicht zu euch selbst gekommen, nicht wesentlich geworden, [...] so gehet unter!⁵⁸

⁵⁵ In den *Betrachtungen* schreibt Mann z.B. über Wagner, dass die Wirkungssucht zu seinem Wesen gehöre, und dass man sie ihm deshalb nicht zum Vorwurf machen könne (Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 109).

⁵⁶ Knüfermann schreibt dazu: „Die Subsumierung der verschiedenartigen Phänomene des geschichtlichen Lebens unter die Einheit der Symbolik des Selbst führt dazu, dass Geschichte nur noch als Ausdruck dieser „Einheit“ erfasst wird. Es ergibt sich das Paradox, dass das kritische Bewusstsein gerade in der Affirmation jeglichen Geschehens seine Identität garantiert sieht, und dass gerade der intellektuelle Eskapismus die Kontrolle über die Wirklichkeit zu gewähren scheint.“ Volker Knüfermann: „Kultus der Mythologien“. In: Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses „Demian“*, S. 267-275, hier 269.

⁵⁷ Hesse: „Zarathustras Wiederkehr“, S. 295.

⁵⁸ Ebenda, S. 285, 295. Diese Struktur findet sich auch in *Demian*. Der Begriff des Schicksals taucht dort zum ersten Mal im Zusammenhang mit Kromer auf: Das, was Kromer Sinclair antut und worunter er leidet, wird als Schicksal hingenommen. Später wird dann der Krieg als Schicksal akzeptiert.

Zusätzlich klingt hier an, dass es sich nicht nur nicht um ein selbst gewähltes, sondern auch nicht um ein individuelles Schicksal handelt. Denn Hesse deutet den Krieg allen Menschen Europas als ihr persönliches Schicksal: „Nun sollte ein Krieg kommen. [...] Merkwürdig war nur, dass ich nun die so einsame Angelegenheit ‚Schicksal‘ mit so vielen, mit der ganzen Welt gemeinsam erleben sollte. Gut denn!“⁵⁹ Nur so kann er auch das Modell von Herrschaft rechtfertigen, das er anbietet: Wenige „Männer, welche gelernt haben, sie selbst zu sein“, sollen zu Herrschern über die vielen anderen Menschen, „zum Schicksal ihres Volkes“ werden, eines Volkes, das „überaus gerne und freudig gehorcht“.⁶⁰ Dem Künstler kommt dabei die Rolle eines Propheten zu und seiner Kunst die Rolle der Prophetie, wie etwa Hesses Umgang mit Dostojewski und seinem Roman zeigt.⁶¹ Im Unterschied zu Thomas Mann heißt das, dass sich die Kunst hier weder den Krieg zum Vorbild nehmen, noch ihn hervorrufen, sondern ihn prophezeien soll. Damit ist eine Unschuldsbehauptung verbunden: Die Kunst als Stimme des Schicksals zeigt nur, was ist oder kommen wird, trägt selbst aber keine Verantwortung. Bei diesem Manöver handelt es sich jedoch bereits um ein wirkmächtiges rhetorisches Verfahren, durch die der literarische Text in die Nähe des demagogischen rückt. Hesse schreibt nicht nur über Dostojewskis Prophetie, sondern er tritt in und mit seinen Texten der letzten Kriegs- und der ersten Nachkriegsjahre selbst im Duktus des Propheten auf.⁶² In seinen Aufsätzen interpretiert er den Krieg, deutet eine Zukunft an und sagt seiner Leserschaft, was sie tun soll⁶³, und in seinen fiktionalen Texten lässt er ebenfalls solche Interpreten, Seher und Führer auftreten.⁶⁴ In den Reden dieser Figuren spielt, ebenso wie in den nichtfiktionalen Texten Hesses, die oben genannte Unschuldsbehauptung eine wesentliche Rolle. Hinzu kommen andere rhetorische Manöver, zum Beispiel der Verzicht auf Argumente zugunsten von Setzungen, das Arbeiten mit Dichotomien und die Aneinanderreihung von stimmungsträchtigen Substantiven, alles zum Beispiel in den folgenden Sätzen: „Seele ist innerste Lebenszuckung, Seele ist Liebeskraft. Seele ist auch da, wo Unsinniges, Böses, Gefährliches geliebt wird. Wo nur gedacht, nur geredet, nur gearbeitet wird, ist sie nicht.“⁶⁵

⁵⁹ Hesse: *Demian*, S. 361.

⁶⁰ Hesse: „Zarathustras Wiederkehr“, S. 301.

⁶¹ Vgl. auch die Deutung von Musik als Prophetie in *Klingsors letzter Sommer* und in *Klein und Wagner*.

⁶² Z.B. in „Von kommenden Dingen“ prophezeit er: „Aber ihr „Reich“ [das der Seele] wird doch kommen“ S. 210.

⁶³ Zum Beispiel im „Brief an einen jungen Deutschen“ (in: Hesse: *Politik des Gewissens*, S. 342-345), in „Zarathustras Wiederkehr“, in den Leitartikeln der „Vivos vocos“ aus den Jahren 1920 und 1919 (abgedruckt in: Hesse: *Politik des Gewissens*, S. 365-368, S. 348-350).

⁶⁴ Wie z. B. der Führer in „Der schwere Weg“ (in: Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses „Demian“*, S. 232-237; Zarathustra in „Zarathustras Wiederkehr“, Thu Fu in *Klingsors letzter Sommer*, Pistorius, Demian und Frau Eva in *Demian*.

⁶⁵ Hesse: „Von kommenden Dingen“, S. 211.

So erreichen die Texte die emotionale Wirkmächtigkeit, die Manns *Betrachtungen* fehlt. Sie zeigen sich vom Krieg nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch beeinflusst, indem sie mit ihrem prophetischen Duktus ein Charakteristikum des Krieges aufgreifen, nämlich seine autoritären und hierarchischen Strukturen. Auch in den Texten und im Verhältnis zwischen Autor und Leserschaft gibt es nun einen „Führer“, der einer orientierungslosen Masse den Weg weist und die Ordnung schafft, derer die (von ihm geschürte) Begeisterung bedarf – eine Begeisterung die nicht zuletzt der Bejahung des Kriegsgeschehens dient. Damit zeichnet diese Beziehung die aristokratische Gesellschaftsordnung als Herrschaft einer autoritären Geisteselite vor, die Hesse zum Beispiel im *Demian*, in *Zarathustras Wiederkehr* oder auch viel später noch einmal im *Glasperlenspiel* entwirft.

Im Unterschied zu Hermann Hesse greift Ernst Bloch nicht zum Begriff des Schicksals, um den Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu erklären, sondern erläutert die dahinter stehenden ökonomischen und politischen Interessen – eine Verbindung, die er als kapitalistische vehement kritisiert.⁶⁶ Und doch gibt es Tendenzen in Blochs Schriften aus der Kriegszeit, die ihn Manns und insbesondere Hesses Positionen annähern, indem sie den Krieg fruchtbar machen für seine Gesellschaftsutopie und indem der Krieg seine Kunsttheorie und seinen Stil beeinflusst.⁶⁷

Blochs Buch *Geist der Utopie*, das er in den Jahren 1915-1917 verfasste, speist sich aus der Hoffnung auf eine kommende sozialistische Revolution, ist dabei aber messianisch geprägt.⁶⁸ So hofft er auf die Restauration einer idealisierten Vergangenheit, z. B. einer mittelalterlich anmutenden Gesellschaftsordnung,

⁶⁶ Zwar spricht auch er 1914/15 von einem „Trieb nach Macht“, doch sei dieser für seine Aktivierung immer auf sein „wirtschaftliches und vor allem dynastisches Gebrauchtwerden“ angewiesen (Ernst Bloch: „Der undiskutierbare Krieg“. In: Ders., *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz*, Frankfurt a.M. 1985, S. 22). Wie Mann und Hesse bemerkt auch er, dass sich die Menschen in der gemeinsam erlittenen Not und Gefahr des Krieges näher kämen. Aber er verneint, dass sie dadurch in irgendeiner Weise verbessert würden. Da sie sich unter einem „falschen Stichwort“ zusammenfänden, bildeten sie keine „Liebesgemeinschaft“, würden nicht zu „neuen Menschen“, sondern vielmehr „so roh wie das Schlachten, das [sie] betr[eiben]“ (ebenda, S. 23).

⁶⁷ Blochs „Utopiebuch“ (*Geist der Utopie. Erste Fassung*, Frankfurt a.M. 1985, S. 433), das „phantastisch konstitutive Wege“ „ins Blaue“ hinein baut (ebenda, S. 9) spricht nicht nur über Kunst, sondern ragt als solches inhaltlich in die Fiktion und stilistisch ins Literarische hinein. Daher kann man auch hier von einer im doppelten Sinne „künstlerischen“ Verarbeitung des Ersten Weltkriegs sprechen. Meine Bloch-Lektüre fußt auf: Anson Rabinbach: *In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*, Berkeley/ Los Angeles 1997; Robert Sayre/ Michael Löwy: „Figures of Romantic Anti-Capitalism“. In: *New German Critique*, 32, Frühling/Sommer 1984, S. 42-92; George Lukacs: „Größe und Verfall des Expressionismus“. In: Ders.: *Werke 4. Probleme des Realismus I, Essays über Realismus*, Neuwied 1971, S. 109-149.

⁶⁸ Das zeigen die folgenden drei Charakteristika, die Rabinbachs Definition des Messianismus entsprechen (vgl. Rabinbach: *In the Shadow of Catastrophe*, S. 31-34).

die nur Bauern, Handwerker und einen geistigen Adel kennt und von der Kirche dominiert wird.⁶⁹ Er strebt nach einer utopischen Erlösung von der bestehenden Welt, die gleichzeitig das Entstehen einer anderen, jenseitigen Welt bedeuten würde. Er schreibt: „[Wir] bauen ins Blaue hinein [...] und suchen dort das Wahre, Wirkliche, wo das bloß Tatsächliche verschwindet.“⁷⁰ Der U-topos des Blauen ist die Innerlichkeit des Menschen, der es, so Bloch, zu begegnen gilt.⁷¹ Die Wege zu dieser Selbstbegegnung führen durch das Reich der Kunst, deren Ziel eine immer unverstelltere Expression dieser Innerlichkeit und damit der Zukunft der Menschheit sei. Die Kunstwerke seien die „Erdenspiegel [...], in denen wir unsere Zukunft erblicken, wie die verummten Ornamente unserer innersten Gestalt.“⁷² Schließlich und ganz entscheidend kreist Blochs Denken auch um die Apokalypse, die den Lauf der Geschichte unterbrechen und das messianische Zeitalter von der gänzlich vernichteten Vergangenheit abtrennen soll.⁷³

Über diese Figur gelangt Bloch nun in seinen Aufsätzen aus der Kriegszeit zu einer neuen Bewertung des Ersten Weltkriegs. Seine Gewalt wird für notwendig erklärt, um den preußischen Militärstaat ganz und gar zu vernichten und damit den Boden für ein neues Deutschland zu bereiten. Immer wieder betont Bloch, dass man, wo böse Mächte herrschen, ebenfalls die Mittel dieser Mächte anwenden müsse, um sie zu besiegen.⁷⁴ Das gilt auch für die Zeit nach dem Krieg, für die Bloch erst die eigentliche „Katastrophe“ einfordert, die von innen kommen müsse: Deutschland müsse gegen sich selbst Krieg führen, müsse sich selbst zertrümmern und vernichten.⁷⁵ So erscheint der Krieg – ob der Erste Weltkrieg oder der antizipierte Bürgerkrieg – als „Wasserscheide“, als „Wendepunkt“⁷⁶ zwischen der alten und der neuen Zeit, als „die von uns Menschen zu bringende Apokalypse, [dem] Apriori von Politik und Kultur.“⁷⁷

Zwar betont Bloch, dass man sich der Mittel der Gegner nach dem Sieg entledigen solle.⁷⁸ Doch steht zu befürchten, dass das Ziel dann schon durch die Mittel kontaminiert ist, die man zur Anwendung gebracht hat. Diese Tendenz

⁶⁹ Bloch: *Geist der Utopie I*, S. 410, 432. Außerdem spricht er vom Zurück zum deutschen Bauer und alten Germanen (Ernst Bloch: *Kampf nicht Krieg. Politische Schriften 1917-1919*, Frankfurt a.M. 1985, S. 82); zur Romantik und zum Biedermeier (Bloch: *Kampf nicht Krieg*, S. 84; Bloch: *Geist der Utopie I*, S. 303).

⁷⁰ Ebenda, S. 9.

⁷¹ Bloch nennt sein Projekt deshalb auch eine „Metaphysik der Innerlichkeit“ (*Geist der Utopie I*, S. 184).

⁷² Ernst Bloch: *Geist der Utopie, bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923*. Frankfurt a.M. 1964, S. 48.

⁷³ Bloch: *Geist der Utopie I*, S. 433; Ders.: *Kampf nicht Krieg*, S. 559; vgl. zur Apokalypse: Hartmut Böhme: „Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse“. In: Ders.: *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988.

⁷⁴ Bloch: *Kampf nicht Krieg*, S. 85, 87, 315, 448, 468, 558; Ders.: *Geist der Utopie I*, S. 405f.

⁷⁵ Bloch: *Kampf nicht Krieg*, S. 86, 526, 529, 559; Ders.: *Politische Messungen*, S. 64, 81.

⁷⁶ Bloch: *Politische Messungen*, S. 26; Ders.: *Kampf nicht Krieg*, S. 469.

⁷⁷ Bloch: *Kampf nicht Krieg*, S. 559.

⁷⁸ Bloch: *Geist der Utopie I*, S. 406; Ders.: *Kampf nicht Krieg*, S. 315.

deutet sich jedenfalls in Blochs Gesellschaftsutopie an, wie seine Kunsttheorie und sein Stil offenbaren. In Blochs Interpretationen von Kunstwerken, die er wie gesagt als Spiegelbilder der Innerlichkeit und der Zukunft liest, zeigt sich der Einfluss der Gewaltmittel zunächst etwa in seiner Bestimmung des tragischen Helden als „dem Blutenden“⁷⁹. Es gehe um die „Quintessenz des Blumenmüssens, das Ermordetwerden allen Lichts“, durch das schließlich „das Erhabene, der über den Wolken thronende Christus“ erst sichtbar werde.⁸⁰ Ähnlich faszinieren ihn auch in seinen Ausführungen über Musik ausgerechnet diejenigen Werke, die er als Schlachtfelder hören kann. So verehrt er Beethoven als Despoten, der das Alte mit apokalyptischer Gewalt zerstört: „Es ist erstaunlich, wie sehr das Symphonische dazu neigt, zuerst zu morden und dann zu beschenken.“⁸¹ Diese Besenkung, die Erschaffung des Neuen, nimmt dann allerdings die Form einer diktatorischen Herrschaft an, die sich nicht nur auf das musikalische Material erstreckt, wenn Beethoven etwa die kleinen melodischen Gebilde „wie leblose Wesen“ „hin und her [zerrt]“⁸², sondern auch auf die Hörer. So zeigt Bloch sich wiederholt davon begeistert, wie die Hörer durch Musik „überredet, gezwungen [und] hingerissen“ werden.⁸³ Zumal an diesen Stellen scheint für Bloch Kunst damit in ihrer Entstehung, in ihren Inhalten und in ihrer Wirkung von Gewalt geprägt zu sein.

Auch mit seinem eigenen Buch strebt Bloch nach einer intensiven Wirkung. An Lukacs schreibt er: „Ich bin der Paraklet und die Menschen, denen ich gesandt bin [d. h. seine Leserschaft], werden in sich den heimkehrenden Gott erleben und verstehen.“⁸⁴ Die dafür nötige Beeinflussung seiner Leser gelingt ihm, stärker noch als Hesse, durch einen prophetischen Sprachduktus, zum Beispiel in Sätzen wie „es wird eine Zeit kommen [...]“⁸⁵, außerdem durch die Erzeugung diffuser Ahnungen mittels endloser Metaphernketten, die als solche keine argumentative Auseinandersetzung zulassen,⁸⁶ und durch suggestive Leitsätze wie zum Beispiel: „Wir hören nur uns selber. Denn wir werden allmählich blind für das um uns herum“, die Stimmung des Rezipienten steuern sollen. Vor dem politischen Hintergrund des Buches ist diese Sprache brisant, lässt sie doch an der emanzipativen Struktur der anvisierten utopischen Gesellschaft zweifeln. Dazu passt, wie bereits erwähnt, dass die von Bloch visionierte Gesellschaft nicht als eine egalitäre erscheint, sondern als hierarchische Ordnung, mit Kirche und Geistesaristokratie an der Spitze.

⁷⁹ Bloch: *Geist der Utopie I*, S. 67.

⁸⁰ Ebenda, S. 72.

⁸¹ Ebenda, S. 140.

⁸² Bloch: *Geist der Utopie I*, S. 197f.

⁸³ Ebenda, S. 203. Siehe zu Beethoven als Vernichter des Alten: S. 164, 121, 209. Zum Aufbau des Neuen: S. 197f., 207, 119, 204, 118, 207. Zum Hörerbezug: S. 118, 129, 116, 203.

⁸⁴ Uwe Opolka (Hg.): *Ernst Bloch Briefe, 1903-1975, Bd. 1*, Frankfurt a.M. 1985, 66f.

⁸⁵ Bloch: *Geist der Utopie I*, S. 234.

⁸⁶ Z.B. ebenda, S. 234, 154.

Ernst Blochs, Hermann Hesses und Thomas Manns Schriften aus den Kriegsjahren zeigen sich damit inhaltlich und stilistisch vom Krieg geprägt. Gemeinsam ist ihnen, dass sie den Krieg, obschon mit unterschiedlichen Argumenten, nachträglich als notwendig oder sinnvoll begreifen. Wo Mann den Krieg selbst zunächst als Lebenssteigerung versteht, sehen ihn Hesse und Bloch als leidvolle Voraussetzung für ein kommendes Leben, wobei Hesse an eine psychologische Entwicklung, Bloch an eine messianische Unterbrechung denkt. Wo Mann und Hesse den Krieg als einen Urtrieb begreifen, dem man sich passiv unterwerfen muss, erkennt Bloch die wirtschaftlichen und politischen Hintergründe des Krieges und votiert für seine aktive Nutzung im Dienst revolutionärer Interessen. Letztlich treffen sich die drei Autoren aber in einem auf hierarchische Herrschaftsstrukturen fixierten Ideal, dem der Krieg auf unterschiedliche Weise Pate steht.

Alle drei Autoren beziehen den Krieg auch in ihre Kunsttheorie und -praxis ein. Mann gilt der Krieg zunächst als Inspiration und Vorbild für die Kunst – eine Forderung, der er in den *Gedanken im Kriege* nachkommt. Gleiches gilt auch für Hesses und Blochs Schriften. Zwar reflektieren sie nicht auf die Vorbildrolle des Krieges, doch zeigen sich ihre Texte in ihren Inhalten und in ihrem Sprachduktus vom Krieg bzw. von ihrer Interpretation des Krieges beeinflusst. Ähnlicher noch sind sich die drei Autoren darin, dass sie umgekehrt Kunst als eine Kündlerin des Krieges oder mindestens als seine Heimstatt in Friedenszeiten lesen. So ist Kunst dem Krieg bzw. ist der Krieg in der Kunst dem realen Krieg vorgängig. Hinter dieser Figur steckt zum einen der Wunsch, Kunst und Künstler und damit sich selbst wieder eine wichtige Rolle in der Gesellschaft zuzuweisen – eine Rolle, die in den Vorkriegsjahren abhanden gekommen schien.⁸⁷ Zum anderen steckt hinter dieser Figur das Eingeständnis ästhetizistischer Verwicklungen von Kunst in Kunst. Die Schriften der drei Autoren zeigen sich von einem Krieg beeinflusst, bei dem es sich im doppelten Sinne um Kunst handelt: um die Kunst der Autoren und um die Kunst der Vergangenheit, die sie in ihrem Sinne interpretieren. Diese Distanz vor allem ist für die un- oder antipolitische Haltung der drei Autoren verantwortlich, die eine treffende Analyse des Kriegsgeschehens, eine realistische Antizipation der Kriegsfolgen und eine tragfähige Zukunftsvision weitgehend verhindert.

⁸⁷ Darüber klagt z.B. Jakob Wassermann im Sommer 1914 „Was sollen wir tun?“ In: Ders.: *Lebensdienst. Gesammelte Studien, Erfahrungen und Reden aus drei Jahrzehnten*, Leipzig 1930, S. 303-313.

Literaturverzeichnis:

- Anz, Thomas: „Vitalismus und Kriegsdichtung“. In: Wolfgang Mommsen, (Hg.): *Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, München 1996, S. 35-247.
- Balonier, Hendrik: *Schriftsteller in konservativer Tradition. Thomas Mann 1914-1924*, Frankfurt a.M. 1983.
- Beßlich, Barbara: *Wege in den „Kulturkrieg“. Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, Darmstadt 2000.
- Bloch, Ernst: *Geist der Utopie. Erste Fassung*. Frankfurt a.M. 1985.
- Bloch, Ernst: *Kampf nicht Krieg. Politische Schriften 1917-1919*, Frankfurt a.M. 1985.
- Bloch, Ernst: *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz*, Frankfurt a.M. 1985.
- Bloch, Ernst: *Geist der Utopie, bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923*, Frankfurt a.M. 1964.
- Böhme, Hartmut: „Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse“. In: Ders.: *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988.
- Böttger, Fritz: *Hermann Hesse. Leben, Werk, Zeit*, Berlin 1990.
- Conrad, Robert C.: „Socio-Political Aspects of Hesse's *Demian*“. In: Sigrid Bauschinger/ Albert Reh (Hg.): *Hermann Hesse. Politische und wirkungsgeschichtliche Aspekte*, Bern 1986, S. 155-167.
- Flasch, Kurt: *Die geistige Mobilmachung: die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch*. Berlin 2000.
- Gröger, Heiko: *Hermann Hesses Kunstauffassung auf der Grundlage seiner Rezeptionshaltung*, Frankfurt a.M. 2003.
- Hart, Julius: „Der Krieg als Umgestalter unserer Literatur“. In: *Das literarische Echo* 17, 1914/1915, S. 104.
- Hesse, Hermann: *Klingsors letzter Sommer*, Frankfurt a.M. 1985.
- Hesse, Hermann: *Politik des Gewissens. Die politischen Schriften 1914-1932. Erster Band*, Frankfurt a.M. 1977.
- Hesse, Hermann: *Klein und Wagner*, Frankfurt a.M. 1973.
- Knüfermann, Volker: „Kultus der Mythologien“. In: Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses „Demian“*. Zweiter Band, Frankfurt a.M. 1997, S. 267-275.
- Koester, Eckhart: *Literatur und Weltkriegsideologie*, Kronberg 1977.
- Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, München 1985.
- Kurzke, Hermann: *Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus*. Würzburg 1972.
- Lukacs, George: „Größe und Verfall des Expressionismus“. In: Ders.: *Werke 4. Probleme des Realismus I, Essays über Realismus*, Neuwied 1971, S. 109-149.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, Frankfurt a.M. 1999.
- Mann, Thomas: „Der Tod in Venedig“. In: Ders.: *Schwere Stunde und andere Erzählungen*, Frankfurt a.M. 1987, S. 211-302.
- Mann, Thomas: „Gedanken im Kriege“. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Bd. 17: Von deutscher Republik*, Frankfurt a.M. 1984, S. 7-25.
- Mann, Thomas: „Gute Feldpost“. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Bd. 17: Von deutscher Republik*, Frankfurt a.M. 1984, S. 26-29.
- Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt a.M. 1983.
- Michels, Volker: (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses „Demian“*. Zweiter Band, Frankfurt a.M. 1997.
- Michels, Volker (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses „Demian“*. Erster Band, Frankfurt a.M. 1993.
- Newton, Robert P.: „Zum Begriff des „Schicksals““. In: Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses „Demian“*. Zweiter Band, Frankfurt a.M. 1997, S. 277-288.
- Opolka, Uwe (Hg.): *Ernst Bloch Briefe, 1903-1975, Bd. 1*, Frankfurt a.M. 1985.
- Pikulik, Lothar: „Die Politisierung des Ästheteten im Ersten Weltkrieg“. In: Beatrix Blundau/ Eckard Heftrich/ Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas Mann 1875-1975, Vorträge in München, Zürich, Lübeck*, Frankfurt a.M. 1977, S. 61-73.
- Rabinbach, Anson: *In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*, Berkeley/ Los Angeles 1997.
- Sayre, Robert/ Michael Löwy: „Figures of Romantic Anti-Capitalism“. In: *New German Critique*, 32, Frühling/Sommer 1984, S. 42-92.
- Seckendorf, Klaus von: *Hermann Hesses propagandistische Prosa*, Bonn 1982.
- Sontheimer, Kurt: *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, München 1962.
- Wassermann, Jakob: „Was sollen wir tun?“ In: Ders.: *Lebensdienst. Gesammelte Studien, Erfahrungen und Reden aus drei Jahrzehnten*, Leipzig 1930, S. 303-313.
- Winter, Jay M.: *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History*, Cambridge 1995.